制度承载：古歌·乐府·曲子

郭　威

摘　　要：对于古歌、乐府、曲子之间的相关性，既有认知多从本体层面加以探讨。本文认为：三者同为中国传统社会发展中最为重要的艺术形式，相应有礼乐制度、乐府制度、乐籍制度等加以维系；制度承载（包括承载者的管理、创承机制、传播方式等）乃为其三者得以在当时广泛传播并相延续的关键所在。

关 键 词：制度承载；古歌；乐府；曲子
中图分类号：J609　　文献标识码：A　文章编号：1003－840X（2015）01－0137－09

作者简介：郭威，中国艺术研究院音乐研究所副研究员、博士。北京　100029

DOI:10.14003/j.cnki.mzysyj.2015.01.021

Institution Carrying: Old Folk Songs, Yuefu and Quzi

Guo Wei

Abstract: The previous cognition for the correlation among old folk songs, Yuefu and Quzi is more about the thinking and discussion from ontological level. The article thinks that they are the most significant artistic forms in the development of Chinese traditional society, maintaining by the system of rites and music, the conservatory system and registered musician household system. Institution carrying includes management carriers, mechanism of initiation and inheritance and communication methods, is the key to the wide spread and continuation in that period.

Key words: institution carrying; old folk songs; Yuefu; Quzi

宋人王灼在《碧鸡漫志》中所言："盖隋以来，今之所谓'曲子'者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。"[1](P106)说明了三者在音声技艺体系内的延续性。笔者认为，这里的"一"不仅有曲调曲牌的遗存，还涉及管理方式、创承机制、传播方式等多方面的接衍关系。

一、先秦的"（古）歌"

从"朱襄氏之乐""葛天氏之乐"到《诗经》、楚辞，歌的种类、功能之丰富可窥一斑，古人很早就开始了对社会上流行歌曲的收集、整理和编创，并且作为一种传统为后世所接衍。①这里有一点需要特别强调——音

收稿日期：2014－01－10
基金项目：本文为国家哲学社会科学基金艺术学项目"当下传统音声形态中的"曲子"积淀研究"（编号14CD113）、北京市哲学社会科学规划课题"明代礼仪制度用乐研究"（编号14JDWYB002）前期成果。

① 先秦，以《诗经》为例《礼记·王制》："天子五年一巡守……命大师陈诗，以观民风。"据顾颉刚、徐中舒等众多学者研究，其本身的积累就历经周朝数代，它原是一个用于不同功能演唱的"底本"，所谓"歌诗""笙诗""管诗""弦诗"等。（参见顾颉刚《古史辨》、陆侃如《中国诗史》、马银琴《诗文本的结集与诗名称的出现》、朱谦之《中国音乐文学史》等）；秦汉，如《汉书·艺文志》载"自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗知薄厚云。序诗赋为五种。"

乐机构的出现，它使“歌曲”的传播行为更多地具有“官方”性，这与歌曲在民间的自然传播截然不同，体系化、体制化的官方用乐成为核心，进而在各个方面对后世产生深远影响。

周代在制礼作乐的同时设立了礼乐管理机构，与之相应，还有一系列音乐制度的建立。采风制度就是其中之一。先秦礼乐系统的建立隐含着一种积极意义，即礼乐制度的建立，采风制度的确立，《诗经》的出现，某种程度上代表着一个民间音乐纳入官方制度规范系统的过程：民间性的样态纳入官方体制，意味着从形式到内容，从音乐本体到文本样式都得到规范化，进而固定下来，成为一种程式化的样态——这对于一种艺术形式的生发和成熟是有推动作用的。试想：举全国之力，聚集文学、音乐等各路精英对民间样态进行全方位的改造，其艺术本体自然会迅速成熟起来。每一种艺术的成熟都需要专业化的创造，这是无可辩驳的事实，而官方制度的保障则使之具有更加稳定的传承性。

采风制度下，官方对各地之音乐的改造，应当更多是歌词上的，当然在音乐上也会有所改变，但是应当不会做太多变化，且多为诸如情绪、节奏上的变化，如若曲调也改得面目全非，则何以体现各地不同之“风”?!歌词部分，反映内容的方面改变不会太多，毕竟也是要体现各地不同之“风”的。但是，比较语言与音乐之特性而言，改变比重大的应当是歌词，尤其是语言语音，毕竟所唱所言还要周天子听得懂，所以文体、字音、韵律上的大量改变是极为可能的——这一点是由音乐形态特性所决定的：曲调旋律作为音乐形态最为凸显的表现特征，一方面由于音乐本身不具备实物造型功能，指向性相对模糊（即不明确性），因而不会像语言那样明确地反映民间疾苦；另一方面，由调式调性、节拍节奏等反映出的典型风格，又可以直接而鲜明地从侧面明确反映出一地之特征。同时，音乐作为音声形态具有超强的张力和可塑性（如速度的调整、装饰音的增删等），这消除了改造后的歌词（如字数的增删、语音的调整等）重新配合曲调时产生的乖戾性等诸多问题。故而，“采风”而来的各地音声形态，其旋律较之唱词的改动会相对小一些。而从采集者的角度看，其连词带曲一并采集时，必然有一个学习、掌握而后记录的过程，这种情形之下，曲调必然相对“不变”地被纳入。

当然，若只是采集文学文本内容，则在“采”这一层面，无关乎“曲调”之事；而倘若文本采集、整理、加工之后，又要付之演唱，则在官方系统之内，必然又是乐人之事。

换个角度，当一地的民歌被采入官方之后，这首民歌会不会在当地消失？答案当然是否定的。包括民歌在内的非物质文化如同“和氏璧”一般珍贵，但却不似它那样唯此一件、别无二传。民歌，一方面在官方礼乐系统中被加以改造，另一方面又继续在民间广为流传（能被采入官方的一定是在当地流传甚广者），本质上这就是一种“一曲多（种）词”“一曲多（变）体”的现象。当然，这里的辨析更多的是一种逻辑推定，但是站在历史发展与音乐特性上看，这种推定应当是合理的。况且，尽管先秦史料不多，仍还是可以看出一些端倪，如《春秋左氏传·昭公》载：

夏四月，郑六卿饯宣子于郊。宣子曰：“二三君子请皆赋，起亦以知郑志。”子蟜赋《野有蔓草》。宣子曰：“孺子善哉。吾有望矣。”子产赋郑之《羔裘》。宣子曰：“起不堪也。”子大叔赋《褰裳》。宣子曰：“起在此，敢勤子，至于他人乎。”子大叔拜。宣子曰：“善哉，子之言是不有是事，其能终乎。”子游赋《风雨》，子旗赋《有女同车》，子柳赋《蓬兮》。宣子喜曰：“郑其庶乎，二三君子，以君命贶起，赋不出郑志，皆昵燕好也。二三君子，数世之主也，可以无惧矣。”宣子皆献马焉，而赋《我将》。子产拜，使五卿皆拜。曰：“吾子靖乱，敢不拜德。”宣子私觐于子产以玉与马曰：“子命起，舍夫玉是赐我玉而免吾死也。敢藉手以拜。”秋八月，晋昭

公卒。[2](P1380～1381)

这件事情发生在晋昭公卒年（公元前526年），这一时期也是《诗经》最后成编的时期①[3]。其中被文人士大夫们所“赋”者，《野有蔓草》《羔裘》《褰裳》《风雨》《有女同车》《蒹兮》均为《诗经·国风》中的“郑”风；而《我将》则是用于祭祀的《诗经·周颂》中的歌曲。②[4](P588)这里的“赋”无论释为“吟咏”还是“写作”，都有吟诵原词和重新填词两种可能，若为后者则这已俨然成为“依曲填词”的编创方式。

同时，官方在对民间音乐加以改造、加工的过程中，确立并形成了一系列的音乐本体特征及作曲手法，例如杨荫浏论证出《诗经》中已具有10种曲式结构的可能，③并且呈现出不同的形态特点，其“与今天所说的‘民歌’，在意义上有其相同的一面；但同时又包含着比之一般的民歌更为复杂的艺术形式。”[5](P62)应当说，其已经具有了后世曲子的创作模式。

由此，西周礼乐体系的确立，尤其是“采风”制度及以《诗经》为代表的成果，“在语汇的提炼、描写的细致、形式的多样等方面”[5](P47～48)都有着积极一面的影响，其为中国传统音乐本体最重要的特征之一——“依曲填词”“一曲多变”“曲牌联缀”等埋下了伏笔；采风制度所形成的从“民间”到“官方”、从“自由态”到“规范化”的编创体制，作为传统也为其后的乐府、太常、教坊等音乐机构所延续和发展；此外，在礼乐观念的建立及历代巩固下，中国传统音乐被打上深深的“功能性”烙印，这也同时影响到人们对于俗乐的态度，进而影响到俗乐的发展。

二、秦、汉、魏六朝的“乐府”

先秦的礼乐制度创立后，虽“秦、汉、魏、晋，代有加减”，[6](P2971)但为后世承继、发展是毋庸置疑的。这种“代有加减”的历代变化，不仅影响到礼乐，还影响到俗乐。基于秦始皇改朝换代、唯我独尊的举动，很多先秦的规范被打破。这种“打破”的同时，也意味着新规范的产生。

《史记·李斯列传·谏逐客书》载：

今陛下致昆山之玉，有随、和之宝……此数宝者，秦不生一焉，而陛下悦之，何也？必秦国之所生而然后可，则是……郑、卫之女不充后宫……所以饰后宫、充下陈、娱心意、悦耳目者，必出于秦然后可，则是……随俗雅化、佳冶窈窕赵女不立于侧也。夫击瓮、叩缶、弹筝、搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。《郑》《卫》《桑间》《昭》《虞》《武》《象》者，异国之乐也。今弃击瓮叩缶而就《郑》《卫》，退弹筝而取《昭》《虞》，若是者何也？快意当前，适观而已矣。[7](P2543～2544)

被贬斥为淫乐的“郑卫之声”与被奉为雅正的“昭、虞、武、象”同奏一处，只为了秦始皇“快意当前，适观而已”，这不仅表明秦始皇作为“始”皇帝要破除以往的规矩，建立自己的系统，同时也表明先秦的一些礼之用乐已经转化为俗乐。这一时期恰是礼乐制度的演化期[8]，而重新调整的不只是礼乐，俗乐也随之发展而较前代彰显。同时，因为礼乐制度的转型也使这一时期的音声技艺形式显示出礼/俗多层面、多功能使用的特征。秦时，以百戏为代表的俗乐频繁地高调“亮相”于宫廷，从始皇帝开始已然明确地提出“快意当前，适观而已”，可说是为俗乐贴了标签，做了注解，发了通行证。

秦汉间确立的乐府及其制度，是继礼乐制度之后又一个重要的官方音乐管理体系。关于乐府的研究，学界已有诸多成果，兹不赘述。纵览各家之言，至少可以确定，

① 据金荣权考证，“今传《诗经》在先秦时代非一次性结集”而是分为三次：西周前期、西周后期至春秋初期、春秋中期（《小雅》与《国风》结集时期），《诗经》至迟在孔子时代已最后编定。

② 《毛诗正义》卷十九《周颂》：“《我将》，祀文王于明堂也。”

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》对此有过详细的论证，此处不赘。

乐府作为音乐机构的建立与俗乐的发展关系密切，① 而随之确立的一系列制度也为俗乐的发展提供了重要保障。作为音乐机构的乐府在汉魏六朝的发展中虽常有变动，但官方的礼俗用乐观念、乐府与俗乐极其密切的关系却始终未变，并且其还反之影响到这一时期各朝代音乐机构的设置。王运熙《汉魏两晋南北超乐府官署沿革考略》中对这段历史做过精辟论述:

乐官职守，由汉代的二分法进到魏晋的三分法，说明清商曲的特殊发展，客观上需要专署的设立，来统辖这一项特出的俗乐。再有魏晋的三分法退缩到宋齐的一分法或梁陈的二分法，却并非表示清商乐的重驱没落。(清商旧乐相和歌固然渐趋消歇，清商新声吴声西曲等继之而起) 东晋南迁以后，官制趋于简化，这是一因; 南朝帝王，大抵崇尚享乐，忽视雅乐而提倡俗乐，结果混淆了雅郑的界限，这是清商乐归太乐统辖的主要原因。[9]

笔者认为王先生在这段表述中有三点引人深思之处:

第一，作为一种音乐规范制度，先秦以下从未有过中断，这反映出“礼乐制度”创立影响之深; 而所谓秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈在音乐机构上的变动与清商乐为代表的俗乐有着密切关联，则反映出在礼乐系统构建的同时，历代官方也在思考如何管理俗乐，这是礼乐制度带来的连锁反应。作为礼乐制度的转型期，机构的不断更改、调整恰恰是统治者因礼乐制度建设而在礼、俗用乐方面不断调配整合的一种具体表现和措施手段。笔者依该文并结合相关研究成果[10~16]将秦汉魏六朝的礼、俗乐管理机制沿革略作梳理(见下表)，可见一斑。

朝代	音乐建制/职官(史料)		
	礼(雅) 乐系统	俗乐系统	
秦	奉常/太乐令丞 (《汉书·百官公卿表》; 秦封泥之左乐丞印、雍左乐钟或称“左雍乐钟”)	少府/乐府令丞 (《汉书·百官公卿表》; 秦封泥之乐府、乐府丞印、乐府钟官; 秦乐府钟)	
西汉	奉常/太乐令丞 (《汉书·百官公卿表》)	少府/乐府令丞 (《汉书·百官公卿表》、《续汉书·百官志》)	
东汉	太予乐署/太予乐令 (《后汉书·明帝纪》、《续汉书·百官志》)	少府(设黄门鼓吹署) /承华令 (蔡邕《礼乐志》、《后汉书·安帝纪》、《唐六典》卷14)	
曹魏	太乐 (《宋书·乐志》)	黄门鼓吹 (繁钦《与魏文帝笺》)	清商署(女乐专属 (《魏书·齐王芳纪》裴注引《魏书》、《资治通鉴·宋纪》“升明二年”胡注)
西晋	太常/太乐令、鼓吹令 (《晋书·职官志》)	黄门鼓吹/黄门令 (《晋书·职官志》)	清商令、掖庭令 (《晋书·职官志》、《魏书·齐王芳纪》裴注引《魏书》、《太平御览·晋武帝起居注》)

① 王运熙《汉代的俗乐和民歌》: “在西汉，中央政府的乐官，主要有太乐、乐府二署，分掌雅乐俗乐。”(载《乐府诗述论》，上海古籍出版社2006年版，第250页); 杨荫浏《中国古代音乐史稿》: “(乐府) 是适应了宫廷的需要，收集民间音乐……”“它所管的音乐中，有民间音乐，也有贵族音乐。”(人民音乐出版社1981年版，第106页); 张永鑫《汉乐府研究》: “‘太乐’掌宗庙祭祀乐舞，‘乐府’则掌供皇帝享用的世俗舞乐。”(江苏古籍出版社1992年版，第42页); 刘再生《中国古代音乐史简述》: “西汉设有太乐和乐府二署，分掌雅乐和俗乐。”(人民音乐出版社2006年版，第188页)。

朝代	音乐建制/职官（史料）	
	礼（雅）乐系统	俗乐系统
东晋	太乐与鼓吹（黄门鼓吹）合并、太乐兼管清商 （《宋书·乐志》、《唐六典》）	
宋齐	太常/太乐令、太乐丞 （《宋书·百官志》、《南齐书·百官志》、《南齐书·崔祖思传》、《南齐书·东昏纪》、《唐六典》、《通典·乐典》）	
梁陈	太常（下设清商专署）/太乐令丞、鼓吹令丞、清商署丞 （《隋书·百官志》）	

第二，清商署设立与合并，一方面反映出清商乐乃为这一时期典型的俗乐形式，由清商曲到清商乐，代表了一种俗乐形式在艺术性上的成熟；另一方面，这种成熟与机构及其体制是有密切相关的。乐府作为音乐机构，其最基本的职能有两个，即采集民歌和编创音乐。

《汉书·礼乐志》载：

初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作‘风起’之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圆丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。[17](P1045)

《汉书·艺文志》载：

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗知薄厚云。序诗赋为五种。[18](P1756)

这里“采诗夜诵”“采歌谣”与先秦的“采诗”是一脉相承的关系，统治者给出的理由是冠冕堂皇的，所谓一方面是“观风俗知薄厚”（实际是有娱乐性质的），另一方面是为“郊祀之礼”的用乐创作提供素材（‘祠太一于甘泉”）。但无论如何，当其成为一种制度和职能被确立下来后，就等于为官方和民间、专业音乐机构和非职业性的群众性的民间创作之间创建了一个通道，为更多的音声技艺形式在艺术性上迅速成熟提供了专业平台和保障，同时随之产生是大量音乐作品，先秦的《诗经》，汉魏六朝的《乐府》均为此列。

《汉书·艺文志》中记载有“歌诗”28家341篇，其中涉及区域有：吴、楚、汝南（15篇），燕、代、雁门、云中、陇西（9篇），邯郸、河间（4篇），齐、郑（4篇），淮南（4篇），河东（1篇），雒阳（4篇），河南（7篇），南郡（5篇）等，这些都是官方采集各地民歌之印证。宋人郭茂倩编纂的《乐府诗集》分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞（即隋唐）、杂歌谣辞、新乐府辞（唐）等12类，尽管其在分类存在一些问题，但瑕不掩瑜，对先秦至五代的乐府搜集、整理，其仍是最为完备者。结合歌辞对照其分类，可知进入乐府的民间作品有简略加工成为规范性单曲，有加以改造进而转变为新形式，还有成为其他形式的一部分，譬如‘鼓吹歌辞”中，有反映爱情的《上邪》《有所思》等歌曲，有学者以其歌词内容的情绪风格与“鼓吹”相近加以解释，①[19](P196)这确实是原因之一，但从实际运用的角度看，应当为采集来的民歌曲调被用于鼓吹而与原歌词无涉，是典型的声乐曲器乐化的表现。再如《宋书·

① 刘再生《中国古代音乐史简述》称“（《上邪》）这种深挚强烈的感情正是《铙歌》悲壮格调的典型体现。”

乐志》载:

但歌四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人唱，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清彻好声，善唱此曲，当时特妙。自晋以来，不复传，遂绝。相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。[20](P603)

凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴，《江南可采莲》《乌生》《十五》《白头吟》之属是也。吴歌杂曲，并出江东，晋、宋以来，稍有增广。[21](P549)

由上可知，'街陌谣讴''相和''但歌"汉代皆有，东晋"稍有增广"的"吴歌杂曲"显然也在同一时期，且都已纳入乐府系统，加之在其基础上形成的"相和大曲"，共同体现出乐府系统下音声技艺形式的丰富性。曹魏、西晋出现所谓"清商乐"以及相应的清商署/清商令，同样如此。

第三，王先生文中说"清商旧乐相和歌固然渐趋消歇，清商新声吴声西曲等继之而起。"——事实上是，音乐机构的历代相沿，同时保证了音声技艺形式的传承。

《魏书·乐志》载:

初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓'清商'。至于殿庭飨宴，兼奏之。其圆丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时拜庙、三元、冬至、社稷、马射、籍四、乐人之数，各有差等焉。[22](P2843)

《隋书·音乐志》载:

《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。符永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。[23](P377)

曹魏以降，从相和歌到清商乐甚或再到唐大曲，反映音声技艺形式在乐府等音乐机构管理下渐趋成熟，这是音声技艺形式不断融合生发新的形式的一面；而在产生新形式的同时也有保持原有形式的发展，新形式的产生不代表原初形式的消失，这是诸多音声技艺形式在多层面并行不悖发展的意义。譬如据王昆吾考证，《教坊记》里已经为大曲形式的作品中，有具前代基础上扩展而成的作品，如《采桑》《后庭花》《四会子》(六朝乐曲)，《伴侣》《回波乐》《安公子》《同心结》《泛龙舟》(北朝及隋乐曲)；有源于不同地域而加工改造的作品，如《凉州》《伊州》《甘州》(边地)，《柘枝》《突厥三台》《龟兹乐》《醉浑脱》(外蕃)，《绿腰》《薄媚》《相驼逼》《一斗盐》《羊头神》《大姊》《舞大姊》《罗步底》《断弓弦》《碧霄吟》《映山鸡》《踏金莲》《玩中秋》《急月记》《吕太后》《舞春风》《迎春风》《寒雁子》《又中春》；也有时人新作，如《千春乐》《千秋乐》《贺圣乐》《平翻》《大宝》《昊破》《霓裳》《雨霖铃》。[24](P140~141)

而从宋人郑樵《通志·乐略》乐府辑录中明确标明朝代的部分乐曲，可以看出历代音声技艺形式被保留传承的一面。如下表:

朝代	乐曲	郑樵所分功能
汉	短箫铙歌(22曲) 鞞舞歌(5曲) 相和歌(30曲)	正声之一，风雅之声
	三侯之诗(1章) 房中之乐(17章)	非正乐之用
魏	拂舞歌(5曲)	正声之一，风雅之声
北齐	2曲	非正乐之用
梁	十二雅	正声之二，以比雅颂
	10曲	非正乐之用
陈	4曲	非正乐之用
隋	隋房内二曲	非正乐之用
唐	十二和	以比雅颂
	55曲	非正乐之用

此外，《通志·乐略》还载有"不得其声则以义类相属"的乐曲419曲，分为25类：古调(24曲)、征戍(15曲)、游侠(21曲)、行乐(18曲)，佳丽(47曲)，别离(18曲)，怨思(25曲)，歌舞(21曲)、丝竹(11曲)、觞酌(7曲)、宫苑(19曲)、都邑(34曲)、道路(6曲)、时景(25曲)、人生(4曲)、人物(10曲)、神

仙（22 曲）、梵竺（4 曲）、蕃音（4 曲）、山水（24 曲）、草木（21 曲）、车马（6 曲）、鱼龙（6 曲）、鸟兽（21 曲）、杂体（6 曲）。[25](P625,631～633) 这些曲目显然也是历代遗存。

由上可知，乐府机构“采歌谣”等机制下，大量音乐涌入专业音乐机构，催生出大量的音乐作品。后世文人常言之“乐府”，实则就是当时的歌词，抑或说后世能看到的乐府诗也就是这一时期的历史遗存，其与后世所见《诗经》之于先秦是一个道理。并且这种遗存事实上也就是一种传承，而这种传承不仅是靠文人记录，更主要而重要的是通过音乐机构的系统管理、乐人的沿袭承载，才能够得以不断流传的，这即是宋人王灼《碧鸡漫志》所谓“古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也”的意旨所在。

三、隋唐的“曲子”

隋代的建立，结束了近三百年分裂之中国，在大一统的社会环境下，经济、制度等各方面都需要一个恢复、整合、创建的过程。其面对的是一个纷纭杂乱、头绪繁多的社会现实，这其中也包括音乐。

《隋书·音乐志》载:

开皇九年平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署，以管之……始开皇初定令，置《七部乐》: 一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。……及大业中，炀帝乃定《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼毕》，以为《九部》。乐器工依创造既成，大备于兹矣。[23](P349～377)

隋朝帝王们尽管在音乐的政策上有所不同，但都对前代及周边国家的音乐进行了大量纳入和重新编创。《碧鸡漫志》中说曲子在隋代是“渐兴”，似乎与之有所相悖。但实际上是有其道理的。

曾有一些学者以“胡乐”兴起来论说隋唐曲子的“渐兴”与“稍盛”。① 这种认知不无道理，但是过分强调胡乐的地位和作用，则好像曲子是因胡乐才得以生发、壮大的，这多少显得胡乐有点“救命稻草”的意味。事实上，从先秦的“四夷之乐”到秦汉以降散乐百戏（尤其是幻术），“胡乐”既从来没有断绝与中原的交流，也不曾兴盛到取代中原音乐，认识到“洛阳家家学胡乐”的情景同时更应看到“凉州四边沙皓皓”“一半生男为汉语”的事实。② [26](P1003) 恰如黄翔鹏所言:“后出的“胡乐”，在某些特定的时期也确曾有过盛行的阶段或时机，但在宫廷的盛行，未必便是社会的‘泛滥’，在宫廷的‘销声’也未必是社会上的完全‘绝迹’。”[27](P443～444) 李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》中曾对宫廷中的乐人身份做过考证与统计，结果显示:“150 余名乐人中，文献明言为胡人、胡裔者 5 人（王长通、白明达，安叱奴、袜子、何懿）；可确定为胡人、胡裔者 3 人（曹保保、曹善才、曹纲）；以名推为胡人者 1 人（悖奴儿）；疑为胡人者 1 人（阿布思妻）。共 10 人，可见在唐宫廷乐人中所占比例甚小。”而“即使将唐宫廷乐人中凡与胡人汉姓相同者全部视为胡人、胡裔——安金藏、裴神符、裴承恩、裴大娘、康昆仑、穆氏、米嘉荣、米和、何戡、石糊、尉迟璋、石溙、米都知、曹供奉，也只有 14 名。加上前云 10 名，共 24，在今可考宫廷乐人中所占比例仍然甚小。况且，依古人记述之惯例，凡不明言是胡人者，即使本胡之苗裔，亦是汉化甚深而实在可视为汉人了，更不用说此 13（应为 14，笔者按）名中恐怕有不少本来即汉人，如曹供奉、何戡等。”[28](P14)

笔者以为，其实“胡乐”也好，“清乐”也罢，对于乐人创作而言，意义是相同的，胡乐盛未见得曲子就兴，胡乐衰未见得曲子

① 尤其是文学界相关研究多持此说。

② （唐）王建《凉州行》:“凉州四边沙皓皓，汉家无人开旧道。边头州县尽胡兵，将军别筑防秋城。万里人家皆已没，年年旌节发西京。多来中国收妇女，一半生男为汉语。蕃人旧日不耕犁，相学如今种禾黍。驱羊亦著锦为衣，为惜毡裘防斗时。养蚕缲茧成匹帛，那堪绕帐作旌旗。城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”

就败，两者本来就不能按比例来计算和推论，而仅以此来来论证曲子“渐兴”“稍盛”，则更显得牵强。黄先生关于曲子与宫廷、社会的论述，颇具启发意义，这里仍然涉及一个传承与传播的问题。

隋代所谓“华夏正声”的改革更多地围绕着“雅乐”来进行，而即使是宫廷中的宴飨之乐，对于平民大众，乃至一些品级较低的官员而言，是无缘得见的，因而为社会普遍熟识的更多地应当是在秦楼楚馆、茶楼酒肆、勾栏瓦舍表演的大众俗乐场合。从承载曲子的乐人群体来看，北魏乐籍制度的建立①[29]，不仅接衍了礼乐、乐府制度的管理体制，并且逐步发展为一种严格而系统化的用乐体系，乐人被“法”定为贱民群体，乐人作为传统音乐文化的承载主体从外部的官方制度上得以加强和保障。

需要提及的是，乐籍制度出现之前，官属乐人早已存在，譬如作为一种特权的象征，先秦各诸侯、大夫，秦汉魏晋的各封王、官员，都必然有相应的乐人配给。也就是说，官属乐人的性质，在历史上是具有一致性和相通性的。乐籍制度的产生，则从户籍上，明确地将官属乐人与社会其他群体区别开来，这为更加集中、统一地管理全国的官属乐人群体，奠定了基础和前提。

乐籍制度的发展是一个不断调整、完善的动态过程，北魏虽然明确了乐户管理，但尚未完善；在结束了中国历史上较为重大的一次割据战乱时期之后，至隋代，乐籍从人数到机构开始有了显著的恢复与发展。

《隋书·裴蕴传》载：

大业初，考绩连最。炀帝闻其善政，征为太常太卿。初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于凡庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异伎淫声咸萃乐府，皆置博士，递相教传，增益乐人至三万余。[30](P1574)

乐人群体作为曲子承载主体，在官方制度管理下，不断壮大，进而使曲子的创作与传播都显现出更加鲜明的规范性。但是，隋代毕竟只有短短的三十余年（公元581—618），而有针对性地对乐籍进行大规模建设，则是在隋炀帝时（公元605—618）才得以全面展开，《隋书·音乐志》载：

及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。[23](P381)

又载：

至六年帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。[23](P374)

乐人群体的建设需要一个过程，这势必会影响音声技艺的传播与发展。隋炀帝在位不过十余载，乐籍体系刚刚得以恢复和初步发展。如果从这个层面看，则不仅是曲子，应当说众多音声技艺形式（尤其是艺术性、专业性要求较高者）普遍意义上大都处于恢复、发展、“渐兴”的阶段。

继隋之后的唐代，社会稳定，经济迅速发展，以京杭大运河为代表的便利交通，促成了区域经济中心、军事重镇的建设。与此同时，乐籍体系也逐步建立，体现在教坊与太常的分立，进而中央—地方两级教坊组织的构建，官方用乐的配给，以及经济收支体系的构建等多个方面，从宫廷到地方，从王府官府到秦楼楚馆、茶楼酒肆、勾栏瓦舍，皆是乐籍制度统一管理下的乐人，无论王侯将相还是平民百姓都能够看到“曲子”表演。② 乐籍制度管理使得乐人的音声技艺具有上下相通、全国一致性的特点，曲牌曲调得以规范和加强；歌词则随着受众的增加，在内容上较之以往更为宽泛，创作群体、创作数量都随之增加，据相关资料[24](P86)显示，依辞考得的隋唐五代曲子曲调名称324个，而相应的曲子词则有3700余首，可考的配合现在得见的教坊曲的杂言歌词作有1872首，其中仅《十二时》就有322首，《五更转》

① 乐籍制度，以管理官方职业乐人为主要职能的国家制度。自北魏起，朝廷将战俘、罪犯、政治获罪者家属等划为贱民之籍，名曰“乐户”“乐籍”，令其以乐为生并隶属于国家管理，后至清雍正历代均有此制度。

② 参见拙作《乐籍体系的创承与传播机制》（《音乐研究》2011年第5期）、《乐籍体系的创承与传播论例》（《天籁》2013年第1期）。

35 首。

隋唐，是乐籍体系快速发展、加强，进而凸显的重要时期，曲子的创承与传播随之由“渐兴”走向“稍盛”；其后至宋，随着经济的进一步发展，乐籍体系的进一步深化，大众消费文化的进一步加强，尤其是文人与乐人互动的加强，曲子遂呈“繁声淫奏”之势。

（责任编辑　何婷婷）

参考文献：

[1] [宋] 王灼. 碧鸡漫志（卷一）[C]. 中国古典戏曲论著集成 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1959.

[2] 杨伯峻. 春秋左传注 [M]. 北京：中华书局，1981.

[3] 金荣权. 关于《诗经》成书时代与逸诗问题的再探讨 [C]. 诗经研究丛刊（第 13 辑）·第七届诗经国际学术研讨会论文集 [M]. 北京：学苑出版社，2007.

[4] [清] 阮元校刻. 十三经注疏 [M]. 北京：中华书局，1980.

[5] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿（上册）[M]. 北京：人民音乐出版社，1981.

[6] 魏书（卷一一三）[M]. 北京：中华书局，1974.

[7] 史记（卷八七）[M]. 北京：中华书局，1959.

[8] 项阳. 中国礼乐制度四阶段论纲 [D]. 中日韩传统雅乐舞国际学术研讨会论文集，2009.

[9] 王运熙. 汉魏两晋南北超乐府官署沿革考略 [C]. 乐府诗述论（增补本）[M]. 上海：上海古籍出版社，2006.

[10] 寇效信. 秦汉乐府考略——由秦始皇陵出土的秦“乐府”编钟谈起 [J]. 陕西师范大学学报，1978，(1).

[11] 袁仲一. 秦代金文、陶文杂考三则 [J]. 考古与文物，1982，(4).

[12] 张永鑫. 汉乐府研究 [M]. 南京：江苏古籍出版社，1992.

[13] 周天游. 秦“乐府”新议 [J]. 西北大学学报，1997，(1).

[14] 许继起. 秦汉乐府制度研究 [D]. 扬州大学博士论文，2002.

[15] 陈四海. 从秦“乐府”钟秦封泥的出土谈秦始皇建立乐府的音乐思想 [J]. 中国音乐学，2004，(1).

[16] 陈瑞泉. 《史记》“世俗之乐”研究 [D]. 陕西师范大学硕士论文，2006.

[17] 汉书（卷二二）[M]. 北京：中华书局，1962.

[18] 汉书（卷三十）[M]. 北京：中华书局，1962.

[19] 刘再生. 中国古代音乐史简述 [M]. 北京：人民音乐出版社，2006.

[20] 宋书（卷二一）[M]. 北京：中华书局，1974.

[21] 宋书（卷一九）[M]. 北京：中华书局，1974.

[22] 魏书（卷一○九）[M]. 北京：中华书局，1962.

[23] 隋书（卷十五）[M]. 北京：中华书局，1962.

[24] 王昆吾. 隋唐五代燕乐杂言歌辞研究 [M]. 北京：中华书局，1996.

[25] [宋] 郑樵. 通志（卷四九）[M]. 上海：商务印书馆，1935.

[26] 陈贻焮. 增订注释全唐诗（卷二八七）[M]. 北京：文化艺术出版社，2001.

[27] 黄翔鹏. 两宋胡夷里巷遗音初探 [C]. 黄翔鹏文存 [M]. 济南：山东文艺出版社，2007.

[28] 李昌集. 唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察 [J]. 中国韵文学刊，2004，(3).

[29] 项阳. 山西乐户研究 [M]. 北京：文物出版社，2001.

[30] 隋书（卷六十七）[M]. 北京：中华书局，1962.